MONTE SEXTO DE ESTE A OESTE

MONTEVIDEO de EO

Ciudad Abierta

MONTEVIDEO MI CASA

Concierto para Montevideo y Orquesta

Nos habla el Maestro
Federico García Vigil

los temas

JOSE SOLER /
Un divo de 92 años

TEATRO DE VERANO Y SODRE/
Dos proyectos espectaculares

TANGO Y CANDOMBE/
Pensamientos que se bailan

SER MUSICO EN MONTEVIDEO/
Del Solís al Sudamerica

Nº 2

Montevideo Capital Cultural

Sonidos DE MONTEVIDEO

Es bien sabido que buena parte de la identidad de las ciudades está contenida en la misma sensibilidad de sus habitantes y, dentro de ésta, en sus ruidos, en el tránsito de seres, en sus sonidos peculiares, en las voces de su gente y en la música que practican. Montevideo no sólo no escapa a esta valoración, sino que además cuenta con una de las poblaciones que, en el continente, más ha jerarquizado históricamente estos aspectos sustanciales de su identidad.

La idiosincrasia y la contribución de las numerosas vertientes migratorias que dibujaron el alma de Montevideo, colaboró decididamente para que ello fuese así. No tenemos la melancolía andina de los pueblos del Pacífico, ni la exuberancia tropical del Caribe. Somos mesurados por naturaleza y hemos aprendido a jerarquizar los espacios para la expresión cotidiana: desde un patio de escuela donde se apronta el coro de quinto año, a la estiba de los barcos en el puerto, al estadio y el partido del domingo, pasando por un concierto del Teatro Solís, el bullicio de los parques infantiles, los sonidos del barrio o los músicos callejeros de 18 de Julio; en todos esos sitios hay una percepción natural del tono a escala humana que hace que aún podamos disfrutar la ciudad y no sufrirla, que aún podamos escucharla y no padecerla.

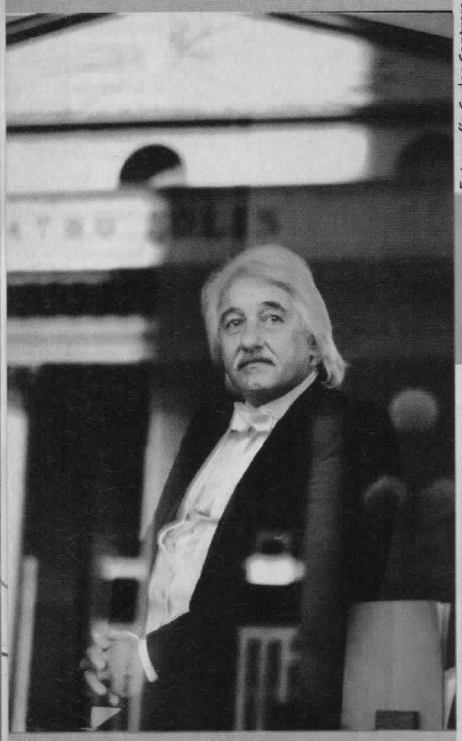
Para conservar esa impronta montevideana, debemos ser conscientes de que en esa amplia gama de sonidos que registra el oído ciudadano -que va desde el ruido pertinaz y agresivo a la milonga silbada en la vereda por un vecino que vuelve a casa-, la creación juega un papel sustantivo. La creación de expresiones musicales, la creación de nuevos espacios, de nuevos escenarios de la alegría y la creación de oportunidades para que los montevideanos se encuentren consigo mismos, es un desafío del futuro inmediato que debemos asumir todos, para que nuestros niños y nuestros muchachos recorran las calles en una algarabía disfrutable y no en la hostilidad declarada con que amenazan las urbes del siglo XXI.

Es por esta razón que ***Montevideo, Ciudad Abierta*** *aborda, en este número, algunos de los múltiples sonidos que hacen que reconozcamos a Montevideo como propia y que nos permiten al mismo tiempo contribuir, entre todos, a generarlos.*

Arquitecto Mariano ARANA
Intendente

Fotografía Juan Angel Urruzola

"Una comunidad es algo así como un espejo hecho pedazos, del cual cada uno de nosotros posee un reducido fragmento que le permite verse reflejado en él, aunque nadie tiene un trozo lo bastante grande como para obtener la visión del conjunto"



Fotografía Carlos Contrera

Con Federico García Vigil

La entrevista

CUANDO EL MAESTRO SABE,

LA MUSICA SE SIENTE

Uno de los hechos más notables ocurridos en el ámbito musical uruguayo de los últimos años ha sido la entusiasta adhesión del público montevideano a la Orquesta Filarmónica de Montevideo, que llegó a su punto culminante con las apoteósicas realizaciones de ***Galas de Tango****. Desde hace cuatro años el Teatro Solís se colma lunes a lunes de "seguidores" de todas las edades, que buscan nutrirse no sólo del fruto de los creadores universales, sino también de los siempre postergados autores nacionales. Está de más señalar que el director y compositor Federico García Vigil ha cumplido un definitorio papel en estas transformaciones que, en última instancia, son de las que día a día van incrementando la calidad de vida de los montevideanos.*

Precisamente de estos cambios, de la música y los músicos, de la ciudad sonora y su gente, es de lo que ***Montevideo ciudad abierta*** *habló con García Vigil.*

- Como un hombre de la música involucrado con la ciudad... ¿cómo es Montevideo?

- Para mí cada ciudad tiene un perfume diferente, un olor característico. Se reconoce claramente el olor de Buenos Aires, producido por esa mezcla de la combustión de la nafta argentina, el Riachuelo, el aire del Delta y una serie de cosas. París también tiene un olor característico; para mí tiene olor a pimienta y desde la primera vez que fui lo sigo reconociendo. Punta del Este, Maldonado, tienen un pronunciado olor a mar. Todas las ciudades tropicales tienen ese olor a papaya o a ananá ya casi rancio, de tanta producción de fruta. García Márquez lo usa mucho. O el olor de las frituras de Cartagena a la caída de la tarde, cuando empiezan a hacer los frijoles. Como es una especie de ciudad colonial, vas sintiendo los olores de todas las cocinas y todos cocinan lo mismo.

En lo que hace al sonido, también hay como una sonoridad propia de cada ciudad. En ese sentido, Montevideo ha cambiado mucho. La combustión ha aumentado, hay un perfume distinto. Pero sobre todo el sonido de los motores, al que nos vamos acostumbrando lentamente pero que te levanta más temprano. Lo que predomina hoy en Montevideo es esa especie de runrún creciente que termina con los sueños.

Curiosamente, en Semana de Turismo me quedé acá y volví a sentir lo que eran los sonidos de mi barrio, tal como que era antes. Este no es un pueblo cantor, no es un pueblo de pregones. Cuando yo era chico pasaba el verdulero, voceando los tomates y los duraznos...

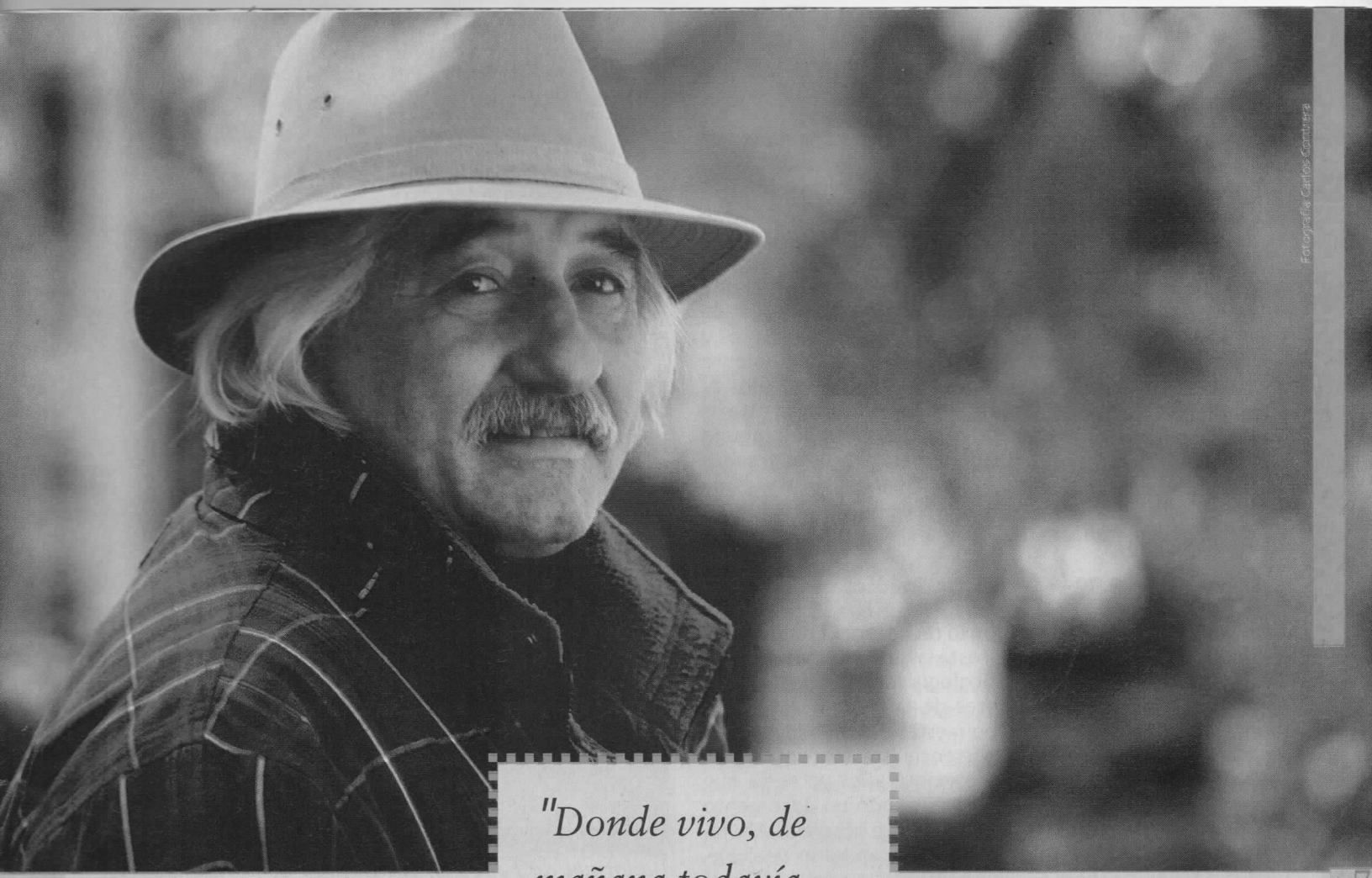
- La flauta del afilador, el barquillero, el colchonero...

- Al afilador todavía lo veo, en alguna ocasión. Cuando pasa me parece una estampa nostálgica, lindísima, ¡pasó el afilador! Pero los pregones van bajando y van aumentando los aviones con propaganda, con la música de *Violinista en el Tejado* -"si yo fuera rico"-, anunciando la lotería. Pues ese avioncito... está bravo... La magia de los músicos ambulantes no está en tocar siempre la música donde ellos quisieran, sino en querer siempre la música que tocan. Es una opción de libertad, no dependen de nadie, se trata de una opción casi felliniana.

- En el paisaje acústico ahora se destacan las alarmas, por ejemplo.

- Desde que en este país aparecieron las alarmas de los autos, en los últimos diez años,

Por
Mario Delgado Aparaín,
Pablo Vierci
y Santiago Guillenea



> *"Donde vivo, de mañana todavía hay sonidos de pájaros en esos árboles increíbles que son los Ginkgo Biloba de la calle Sarmiento."*

cambiaron los sonidos de Montevideo. Las alarmas ¡son una cosa!.. Pero si vos hacés una banda para una película que se desarrolla en la ciudad de Montevideo, tiene que estar la alarma, porque ya se incorporó a la realidad sonora de esta ciudad. En la época de la dictadura había otro tipo de "alarmas". Estaban las "marchitas", que eran como un *leitmotiv* que aparecía en la televisión y a las que iden-tificábamos rápidamente; mar-chitas grabadas directamente de la banda de un cuartel, sin ningún tipo de pre-ocupación por la afinación ni por nada. Tenían una identidad tremenda. El sonido del estadio Centenario también es un sonido peculiar, propio de nosotros. Eso también lo he notado. Estuve, por ejemplo, en Maracaná y ese sonido es toda una historia: hay batucadas casi como las de carnaval, con 60 o 70 componentes. Y las hinchadas gritan todo el tiempo. Acá, el tamboril, por suerte, no está integrado al espectáculo deportivo. Sería bravo, sería gastar uno de los sonidos más lindos que tenemos, más identificatorios. Escucharlo durante noventa minutos es enloquecedor; al final llega un momento en que decís: "paren un poco que quiero ver la jugada". Creo que el público uruguayo es más inteligente, en cierto modo más sensible, porque si hay un momento dramático en que te metieron dos goles, en que vas perdiendo dos a cero, entonces callate la boca. Hay tristeza, hay depresión... Resulta que en Maracaná están perdiendo dos a cero y la batucada va más fuerte para ver si a fuerza de tambores ganan el partido. Y no es así la cosa.

- ¿Qué otro nuevo sonido se integró a la ciudad?

- Cada vez aparecen aviones más importantes y la sonoridad en el cielo es mayor. También la gurisada usa los equipos al mango; a veces vas caminando por un barrio y te escuchás un buen porcentaje del rock en una cuadra. En la Sinfonía de Torres García he tratado de poner el ambiente sonoro de la ciudad de Montevideo. En este sentido yo anotaría al mar, al río, como un *leitmotiv* permanente de sonoridad de la ciudad. No lo oímos pero sí lo oímos; y ahí está, siempre está. Si un día sacaran el mar se produciría un tremendo vacío sonoro. Donde vivo, de mañana todavía hay sonidos de pájaros en esos árboles increíbles que son los *Ginkgo Biloba* de la calle Sarmiento. O sea que todavía tenemos un aire más puro que muchas otras ciudades. Y eso es algo maravilloso que no ves en cualquier lado.

- Entremos a la música de la ciudad. Hay quienes sostienen que el tango, por tener cierto grado de

sofisticación, es más representativo de nuestra sociedad que el candombe, al que muchos quieren presentar como "la música de la ciudad". ¿Qué piensa al respecto?

- Como observador, veo que en el mundo hay manifestaciones musicales, sobre todo de música popular, que son músicas de las metrópolis, de las ciudades. Y que otras son músicas bucólicas, que pertenecen al campo, donde cambia el ritmo de la vida. Donde los dramas son distintos y las felicidades son distintas y los tiempos son absolutamente diferentes. Así, hay dos músicas a las que no podemos ni imaginar en el medio del campo: una es el tango y la otra es el jazz. Esas no pueden ser músicas bucólicas de ninguna manera. El tango es esencialmente urbano, es de las grandes capitales del Río de la Plata; es de Buenos Aires y es de Montevideo. Ni siquiera puede ser de Entre Ríos, ni de Córdoba, ni de Paraná, ni de Tucumán.

- De hecho no lo es...

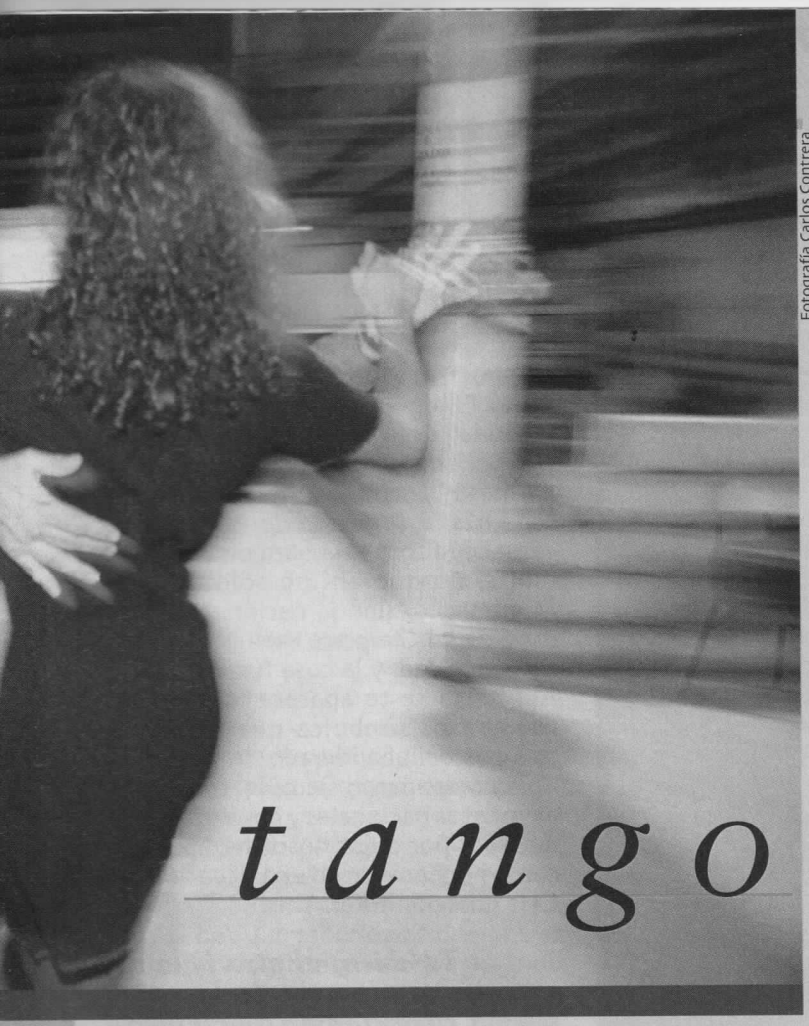
- No lo es y hasta casi que lo rechazan. El tango es de los puertos del Plata. Porque ahí está la tanada, está el drama, el submundo, con toda esa psicología increíble metida ahí dentro: la de Discépolo y antes de Discépolo. En algún momento yo pensé que Discépolo estaba liquidado. Mirá el viejo aquel, anarquista, loco, existencialista. "Que el mundo fue y será una porquería". Hace veinte años yo decía que Discépolo estaba viejo, que había sido todo un documento de una época, pero que estaba totalmente obsoleto. Ahora, con las manifestaciones más violentas del capitalismo salvaje, vuelve a tener vigencia. El viejo tenía cierta razón... Y en el posmodernismo, cuando ves la Biblia junto al calefón, en el Cambalache, se percibe su vigencia. ¿Por qué el tango está de moda de nuevo en todo el mundo?... Porque está sucediendo eso... "El mundo fue y será una porquería en el 503 y en el 2000 también". Y a pesar de todo, seguimos luchando para que no sea una porquería. Porque hoy es así de simple: hay que luchar porque si no luchamos el mundo será una porquería. ¡Se están comiendo el planeta! Entonces es la filosofía del tango la que está funcionando. Y se identifica por canales increíblemente extraños, con sensibilidades y culturas diferentes, como Alemania, Japón, Australia, París, Finlandia. Algunos piensan que el tango está de moda. No. Yo creo que el tango está de moda sumado a toda una visión que interpreta la realidad. Y que aquella visión que parecía obsoleta, la del cornudo y de la mina, que formaba parte del tango, no era la única. Porque hay otra parte del tango, existencialista, nefasta, eso de que "estamos todos en el hoyo" y de que "vamos al horno". Y para mí Discépolo es el artífice de todo esto. Para mí el tango es música de la gran ciudad, del cemento. Como el jazz. Yo no me imagino a Charlie Parker tocando en el medio de un algodonal, a pesar de que los primeros *blues* salieron de los algodonales. Liza Minelli pintada de negro en un algodonal es mentira. Son las músicas de las grandes ciudades; sí en el Bronx, sí en Brooklin, sí en el centro de Nueva York. Aunque no haya jazz, vos llegás ahí y escuchás jazz, sólo. Y lo mismo pasa con el tango acá.

- ¿Y el candombe?

- Si bien el tango funciona como una manifestación más global de lo que es la sociedad de los puertos del Río de la Plata, acá hay otra manifestación, que es el candombe. Una manifestación cultural muy interesante de una minoría de los habitantes, de la raza negra, que pasó a convertirse en una especie de hábito, de tradición de la que progresivamente va participando la población, hasta que al final todo el mundo empieza a hacer uso del tambor, a tocar con ellos. Todavía hay un respeto tremendo hacia el tamborilero negro. Es más, conozco muchos músicos que tocan muy bien el tambor, muchos bateristas que han hecho investigaciones tremendas o músicos que, como Chicuta o Javier Olivera, de la Filarmónica, se han insertado porque les interesa ese fenómeno. Pero ¿qué pasa cuando empieza a tomar una dimensión exagerada el tema de la sonoridad del candombe?

Bailarines de Tango en el Mercado de la Abundancia.

Es un hecho que, cuando hay un acontecimiento mundial cualquiera en el que se supone que tenemos que estar representados, enviamos una comparsa de negros. Por admiración, por respeto o por simple idolatría hacia ese fenómeno montevideano que empieza a ser representativo -porque el tango lo tenemos que compartir con Buenos Aires, mientras que el candombe es sólo nuestro-. Sucede entonces que, cuando llega la delegación de Uruguay allá, la gente pregunta: "decime, che, ¿en qué parte de Africa está el Uruguay?". Se produce una desubicación geográfica, porque el candombe es una manifestación cultural de un grupo étnico. Claro que todos lo disfrutamos, nos emocionamos y lo consideramos nuestro. Pero pienso que el tango abarca más, globaliza más, que incluso a los propios negros los identifica más con Montevideo que su propio candombe, que es para Nochebuena o para cuando gana Peñarol o para las



Fotografía Carlos Contrera

tango

Llamadas. Yo he visto a Rada, esperando para ensayar el *Orquestombe*, mientras asiste a los ensayos de las *Galas de Tango*, y se le caen las lágrimas. Y es que dentro del tango también hay elementos originales de negritud, originales dentro del tango, cosa que, a mi juicio, determina más aún ese englobamiento. Salvo alguna excepción, todas las orquestas típicas que han tocado candombe eran espantosas. Les salía una especie de milongón medio gallego. Como a los argentinos cuando quieren tocar candombe. Es desastroso. Alberto Castillo, la propia Tana Rinaldi. No tiene nada que ver con el candombe, ni siquiera con el candombe que hacía Romeo Gavioli.

Tamboriles hipnóticos

- En una oportunidad a Piazzola le pregun-taron por qué no había incursionado en el candombe. El respondió que le parecía que con lo que habían hecho los Fattoruso, no había nada más para hacer. ¿Coincides con su opinión?

- Eso no se puede decir, con todo el respeto que le tengo. lo que nunca le van a encontrar la vuelta al otro lado del Río de la Plata. Acá, en cambio, sí le van a encontrar la vuelta. Hay jóvenes músicos que están investigando cada vez más, que están creando música de fusión con elementos brasileños o con el jazz o con otros géneros e integrándolos a la base del ritmo del candombe. Los Fattoruso han hecho cosas fabulosas. Jaime Roos tiene una obra de una identidad tremenda con el candombe. Rada, por supuesto. O Jorginho Gularte. Hasta hay músicos negros que empezaron a formarse en la Universidad, que empezaron a investigar y a enriquecerse con una cantidad de conocimientos artísticos, armónicos, para tener una paleta de color más dócil a la mano. A mi juicio es un fenómeno que está en vías de desarrollo. Ahora, lo más importante, lo que más me gusta oír del candombe y que me parece de una modernidad tremenda, es exclusivamente el ritmo de los tambores. Vos escuchás una cuerda de 40 o 50 tambores desfilando por una calle de Montevideo y te preguntás: ¿y esto necesita algo más? ¿Qué se le pone arriba de esto, si por sí mismo tiene un poder tremendo? Y eso que no es más que un *obstinato* casi sin variación; pero un *obstinato* que te lleva a un disfrute, casi a una hipnosis, que te impulsa a moverte sin saber por qué. Sólo querés que siga, por más que te esté diciendo el mismo discurso durante media hora o noventa minutos.

- Ese obstinato, comparado por ejemplo con la batucada brasileña, ¿no es musicalmente pobre?

- No, el *obstinato* es uno de los elementos de la música. *El Bolero* de Ravel es un *obstinato*. Tiene variaciones: Ravel va agregando, va cambiando una serie de colores encima, pero en el fondo es lo mismo. El *obstinato* es uno de los elementos que en la música se usa con un efecto hipnótico. Que es lo que a veces producen los toques de santo en las macumbas. "Le bajó el santo, está en trance", dicen. Y de repente se metió dos horas de tapatam... tapatam... y se piró, como dicen ahora. El *obstinato* funciona como el estímulo para un estado de hipnosis y te lleva a un estado emocional impresionante. Lo mismo ocurre con la música tropical, con el nocturno, donde siempre te repiten "qué buena que está la fiesta, qué buena que está la fiesta..." Y son ¡qui-nien-tas ve-ces! Y al final te sumaste y terminás coincidiendo en que, de veras, la fiesta está muy buena. Son recursos de la música, del lenguaje musical.

Intérpretes del mundo

- Una característica muy singular de nuestros músicos: su espíritu abierto, su desprejuicio y temeridad frente a los géneros más diversos...

- Es cierto. El músico uruguayo es, históricamente, de una ductilidad tremenda. Eso gracias a una formación bastante buena, en un país donde siempre hubo conservatorios, orquestas sinfónicas, y que dio como resultado un nivel técnico medio bastante alto.

- El mejor símbolo de esa ductilidad es el músico de la orquesta sinfónica que termina el concierto y se va a tocar a la orquesta del Suda-mérica...

- Sí... Y te agregaría que por suerte es así. Para mí, el estrecho contacto con la música popular le da al músico un toque de sensibilidad, de frescura, de comunicación con la gente, que aquel que salió del conservatorio y a quien le pusieron el frac para que pasara directamente al gran teatro siempre anhela y mira como una materia previa que no dio.

Fotografía Gabriel García

Y a veces se refugia diciendo que es un músico serio, que esas cosas él no las hace. Pero cuando llega un músico que viene de la música popular y hace maravillas, lo observa con admiración, como si fuera un superhombre, porque hace cosas que él no puede hacer.

- O sea que lo que define al músico uruguayo es la ductilidad...

- Exacto. Ese músico uruguayo era y es tan dúctil que venía Maísa Matarazzo y tocaba música brasileña perfecta. Venía Fresedo y se agrandaba la orquesta. Incluso yo fui a tocar con Fresedo como segundo contrabajo. Y funcionaba. Venía Nat King Cole, y a tocar con Nat King Cole. Y era así... Y los músicos funcionaban en todos los géneros con una ductilidad asombrosa. Eramos intérpretes de la música de todo el mundo, como somos los uruguayos. Entonces, ¿cuál era nuestra identidad?... Era esa ductilidad. Me acuerdo que allá por los años ´60, vinieron Gilbert Bécaud, Dorival Caymi, Jean Sablon, Jacqueline François, Josephine Baker... y eso era todo el año. Viniera el que viniera. Y había músicos que tocaban todo tipo de género y lo hacían bien. Esa era nuestra identidad. Hasta que de pronto empezaron a aparecer tipos gigantescos, como Viglietti o Zitarrosa. Y Zitarrosa no cantó nada de Antonio Tormo. Empezó a cantar sus propias cosas, era un creador total. Empezó a hacer sus poesías y a canturrear con su guitarra; los guitarristas le iban armando los temas y empezó a marcar. Los anteriores, Mattos Rodríguez, Pintín Castellanos, Mastra, eran compositores de tango. O compositores de música sinfónica, como Fabini, que para mí tiene una identidad descomunal. Ahí, en lo suyo, está Solís de Mataojo, está Minas. Si un día pasás por la Opera de París y te escuchás la *Orquesta de París* que de casualidad toca una obra de Fabini, te morís. Porque ahí no sólo aparece Montevideo, sino la nación, todo. Un día escuché *Campo* de Fabini en Europa, de casualidad, y la cosa fue muy seria. Ahí hasta se te aparece la bandera; todos esos símbolos que desde los tiempos del abanderado de la escuela nos acompañaron siempre, todos esos elementos nacionales y absolutamente queridos por todos nosotros, aparecen como por encanto en una situación así. Es la emoción total.

- También, al otro lado del espectro y a partir de los años sesenta, comenzaron a cobrar fuerza "los músicos eléctricos"...

- Creo que el fenómeno empezó a ocurrir en los garajes de Montevideo y del interior. Eran los gurises que se encierran con una batería, dos guitarras eléctricas y un bajo y... "ahora vamos a tocar, todo al mango". Así, durante dos o tres meses, tratando de parecerse a Los Beatles para poder hacer *Help*. Todo en forma totalmente autodidacta.

Y ahí la gurisada empezó a probar, a ver cómo podían. Después de tratar de acercarse a aquel fenómeno importado, al final se aburrían o tenían que empezar a trabajar y las guitarras terminaban en las casas de empeño o en el ropero. Años después las agarraron sus hijos y hoy están "haciendo garaje" de nuevo. Estudiando música ahí mismo.

- Y después les preguntan "¿en qué garaje estudiaste?"...

- Sí, pero algunos vieron que con el garaje no era suficiente y se fueron al conservatorio. Tuve muchos alumnos de esos. Que fueron a las escuelas o, los que tenían bachillerato, a la Universidad. Hasta que de pronto apareció el rock nacional. Entonces

tenían que ser autores de los propios temas y ahí aparecieron *Los Pasteles Verdes* y no sé cuántos otros. La gran aventura de la muchachada era "triunfar", que es otra manía que tiene este país: la de ser realmente notorio, protagonista de algo. Un impulso imposible de frenar. Esa era la nueva onda, pero siempre con esa ternura uruguaya; porque acá no vas a ver trastornados que salgan con los pelos pintados de rosado y que se bajen los pantalones en el escenario. Siempre hay una cosa pudorosa muy nuestra, muy uruguaya. Gracias a Dios.

- ¿Y hoy en qué están estos músicos?

- Para mí van evolucionando, van para adelante. Yo tengo una cátedra en la Universidad y, como soy medio bestia, cuando vienen gurises con un talento brutal, les digo: podés ser un músico gigantesco, pero en música sos un analfabeto. Por ahí empiezo. En música hay que saberlo todo. Mientras tanto, paralelamente, vas investigando y buscando tu camino. De repente a Mateo lo hubieras metido en una academia y no salía Mateo. En eso hay que tener mucho cuidado. No cercenar todo un mundo interior, toda una cantidad de cosas que hacen que sea lo que es.

- Hoy hablabas de la dualidad de los músicos, los que son producto de conser-vatorios, prisioneros de su formalidad, el frac y el es-cenario, que miran con una secreta admiración a aquel que tiene "boliche". ¿El boliche ha sido un buen refugio para el músico montevideano, como forma de escaparse de esa formalidad?

El boliche es un ámbito de comunicación importantísimo, es un ámbito de aceleración de la sensibilidad, del juego y del placer de la amistad, de conocer viejas historias. O sea que el arte tiene que ver con todo eso y su imaginería. "Boliche" también en el sentido de calle, de funcionamiento, de conocimiento de lo que es la sociedad y la condición humana. El músico, sobre todo el creador, debe tener ese conocimiento. Y cuando lo tiene, eso se nota. Es aquel músico que se mueve fluidamente entre los compañeros de la orquesta, que si tiene que enfrentarse a tocar un solo para un teatro lleno, aunque sea la sinfonía de Mahler, tiene *stage*. Que es como si dijera "acá estoy yo y toco bien y disfruto tocando para esta gente". Esa comunicación es fundamental. He visto a músicos producto de la academia, académicos totales, con todo un genio técnico, un genio en investigación, un genio en el fraseo, pero cuando llega el ensayo general o ve el teatro Solís lleno, el porcentaje de destreza y de entrega baja enormemente. No tiene el mecanismo natural de decir, "bueno, ahora todo lo que estudié lo voy a mostrar y voy a disfrutarlo, para que me oiga mi gente". Y eso es una parte de la pedagogía musical que ahora, con las orquestas juveniles, estamos tratando de fomentar. Que los muchachos toquen siempre y se arriesguen, que hagan el juego de comunicación con el público.

En el ángulo

- Siempre me he pre-guntado qué sucede en la cabeza del arquero en el momento del penal. Lo mismo con el director de orquesta en el momento del concierto: ¿cómo transmite la emoción? ¿Cuál es su papel? Si yo dejo una orquesta sin el director, ¿cuál es la diferencia?

- La orquesta sinfónica es un instrumento maravilloso porque es un instrumento humano, con toda la imperfección que tiene lo humano, con todo el calor, con toda la histeria que tiene lo humano y con todo el amor que de repente puede producir. Es una cosa totalmente inmaterial... Es la magia de ver cómo, de repente, en una centésima de segundo, se produce una identificación entre las cien personas de la orquesta en la que todos sienten lo mismo. De repente ellos se dan cuenta que están sintiendo lo mismo y se produce ese sonido que tanto se esperaba. Eso es un cosa mágica. Pues la labor de un director es justamente ésa, producir ese efecto.

- Dirigir es comunicar...

- En primer lugar, es pulir. Resolver problemas básicos, técnicos, de métrica, de error de alguno de los compañeros, facilitarle, explicarle. A mí me dicen maestro no por la vieja tradición italiana de il *maestro*, sino porque tengo una actitud pedagógica todos los días: "resuelva esto de esta manera", "busque así", "ayúdenlo a él". Se requiere una conciencia de equipo, de manera que las situaciones más riesgosas para algunos sean apoyadas por el resto. Pero después, la comunicación y el entrenamiento durante los ensayos no son algo verbal. Realmente no. El director tiene que ser como un sabio, tiene que saber todo, absolutamente todo. No es una identificación con el autor, no se trata de pensar que ahora yo soy Beethoven y voy a dirigir mi sinfonía. No. Pero tenés que saber las cosas casi como Beethoven. Así, si eso ocurre, el músico que está sentado con su violín o con su flauta y está mirándote, piensa: "este tipo sabe todo, yo me entrego, que haga lo que quiera de mí porque estoy seducido por su sabiduría, por su carisma, por su amor, por la simpatía. O por su paternalismo, andá a saber. Son una cantidad de ingredientes, pero lo cierto es que yo toco como él quiere". Cuando ese fenómeno se produce la cosa empieza a funcionar. En cambio cuando el músico está sentado y dice: "éste es un chanta", "no sabe nada", "no tiene sensibilidad", "es un prepotente", no funciona nada... Porque al que sabe se le perdona desde la prepotencia hasta la tiranía, "si se calienta es porque él sabe lo que está haciendo". Pero el que no tiene eso, o en un segundo demuestra ignorancia y alguno de los músicos que están abajo capta que en alguno de los elementos el tipo no es idóneo, entonces por allí se canaliza toda la venganza hacia la autoridad... Y atrás de ése, vienen los otros noventa... Por eso, para volver a la metáfora, por más que uno mueva los brazos o adivine el penal, el gol se lo van a meter igual, en el ángulo.

Del mismo modo, cuando el músico sabe que el que está parado ahí con la batuta en la mano, lo logró porque era amigo del presidente que ganó las elecciones, entonces ahí no tiene vuelta. Y eso sucede, porque los cargos en la orquesta sinfónica tienen mucho que ver con los movimientos políticos de los países, porque también los políticos las sobredimensionan. Parecería que el director de la orquesta es un símbolo de autoridad (lo de "tiene que ser de los nuestros"). Y así, por serlo, van cambiando con las elecciones, y algunos caen en desgracia.

sigue...

¡Que sea lo que Dios quiera!

- ¿En qué se basa la autoridad del director?

- En el talento, la sabiduría, la sensibilidad; en una capacidad superior para hacer la música: por eso está ahí parado y tiene la batuta en la mano. El director es un instrumento, una tecla de un enorme piano. La autoridad se logra en base a la sabiduría y en base a la tranquilidad que la misma brinda. Es entonces cuando los músicos se entregan. Siempre que no estén demasiado cansados, se concentran y logran eso. Y el director va buscando permanentemente esa unidad, ese juego, ese trabajo para que empiecen a hacer música entre ellos. Siempre bajo un ojo de águila que va mirando y que expresa "sí, van bien por ahí". Hasta que de pronto logran el milagro de ese momento mágico. Y cuando ellos se dan cuenta de que lo lograron, les viene como una especie de clímax general, una emoción muy extraña, una catarsis; la sienten, la experimentan. Y lo más interesante es que si la sintieron, la van a ir a buscar en otro momento de la obra. El director lo sabe, tiene que saber dónde la va a lograr de nuevo y ya la tiene marcada en el partitura.

- Los psicólogos hablan del cambio en el esquema corporal, se siente una modificación muy placentera en el cuerpo...

- Totalmente, se ve en la cara del músico, en la expresión. ¡No leen! ¡En el momento del clímax no leen!... Están todos mirando al director, hipnotizados, y nadie mira la partitura, desaparece por completo ese temor de no leer la nota. Llegan a un estado tal que es como si dijeran "no, no leo, que sea lo que Dios quiera". Cuando lo lograron y lo experimentaron, quieren más, lo buscan, quieren que les vuelva a pasar lo mismo. Y si con otro director no lo sienten, quieren que vuelva el mismo director...

- ¿Y qué sucede con el director cuando no logra transmitir ese estado?

- Fundamentalmente no hay que inquietarse, tal vez hoy soy yo el que no comunico, debo seguir con mi discurso vibrante y correcto hasta el final del concierto. Pero a veces sí, falta eso. Yo, en mi profesión, trato de ejercitar una cantidad de mecanismos y estrategias para que pase siempre, aunque sea un segundo en la noche. Y lo increíble es que ese segundo trasciende al teatro, todos lo sienten, es algo muy especial que la gente capta. Y lo capta cualquier público: el de Montevideo, el del Solís, el de Tranqueras, el de La Unión, o en las Termas del Arapey. Si eso pasa, la gente lo siente. Y eso que la gente siente es lo más valioso, porque ahí es cuando de pronto la gran dimensión de la música culta y sinfónica y gigantesca del trabajo universal de maestros increíblemente sabios, crece. Y la gente dice ¡a la flauta! Es como si vinieras caminando, doblás la esquina y de pronto... te enfrentás a *Notre Dame*. ¿Por qué esa cosa de *Notre Dame*, finalmente? Y bueno, yo qué sé, ahí está, es otra dimensión. Y de pronto es más importante *Notre Dame* que una hermosa iglesia artesanal hecha en los Andes, que tiene una magia distinta, especial y todo lo que quieras. Pero los miles y miles de años de la humanidad están puestos allí y la obra tiene otra dimensión.

- Tienen carga diferente...

- Sin duda. Para mí lo culto es lo culto y chau. Y las bellas artes son las bellas artes y hay que dibujar como Leonardo y hay que hacer *La Pietá*. Es mucho más producto de años y años de cultura y de elaboración que una pieza de artesanía en barro. Que, por supuesto, tiene un valor tremendo, pero que no es lo mismo. Por eso me opongo a quienes dicen que la música culta y la música popular son equivalentes. "La buena es buena, sea culta o popular, y la mala es mala". No. Yo respeto enormemente a los máximos exponentes del arte a nivel de todo el planeta, gente absolutamente genial, que ha logrado la universalidad.

Fotografía Carlos Contrera

- Por esta ciudad, como ciudad de tránsito que es, han pasado los mejores músicos del mundo. O sea que muchos músicos uru-guayos han alternado con una gran variedad de músicos y orquestas, que no sólo ha colaborado para cultivar la ductilidad, sino que además le ha dado otra visión del panorama musical contemporáneo...

- Aunque parezca paradójico, tuvimos a favor una música popular muy débil. Una identidad musical nacional muy frágil, en comparación con otros países. Entonces estábamos abiertos casi naturalmente hacia la música universal... Fíjense que en esa atmósfera, venía gente como Saint-Saëns, un compositor de primera línea que escribió *La Muerte del Cisne* y que, a pedido del viejo Don Pepe Batlle, no tuvo inconveniente en hacer

el himno al Partido Colorado. Venían las mejores orquestas, los mejores directores, venían todos a enriquecer la vida cultural de un país que estaba abierto, que era una esponja cultural. "¡Que vengan!", decían. Y la gente, sobre todo la de esa ancha clase media, consumía, consumía y consumía. Y sacaba carnet de culto y disfrutaba con la cultura. Así, día a día aumentaba el nivel de la cultura de Montevideo. La Suiza de América subía y crecía, porque acá estaban los cráneos de América del Sur. Y hasta se miraba con cierto desprecio a los de enfrente. Porque aquéllos eran más grandes pero más provincianos. Sin embargo, a mi juicio, esa tendencia al universalismo tenía que ver con nuestra debilidad...

- Hicimos de nuestra debilidad una riqueza...

- Claro, al revés de esa cosa imponente que es la música popular brasileña, que tiene un poder monstruoso y una riqueza infernal, nosotros tuvimos la suerte de tener unos pocos tangos y unos pocos candombes en Carnaval. Teníamos unos cielitos, teníamos el Pericón. Ni siquiera teníamos ese chacarerón argentino, no teníamos a Yupanqui. Por eso fuimos hacia una cultura universal. Y eso, para mí, musicalmente nos enriqueció, porque configuró esa mezcla de una cantidad de cosas. Puede ser que en las próximas décadas con todo eso que entró, empiece a surgir una identidad musical.

Como en la selección

- ¿Qué se siente, a esta altura de su vida, al reconvertir a la Filar-mónica en una orquesta de tango con un cantante de tango joven y al elaborar un repertorio para Montevideo?

- Cuando con la *Filarmónica de Montevideo* yo empiezo las *Galas de Tango* con *La Cumparsita*, con ese himno que la gente percibe como nuestro, se produce una especie de explosión nacionalista, en los dos primeros compases, con un aplauso. O más que un aplauso, una ovación. En este caso la fuerza se transmite al revés, es decir que la orquesta se alimenta del público y a partir de entonces las *Galas de Tango* se elevan. Eso se vio en la explanada de la Universidad, con 22 mil personas, cuando comenzamos con *La Cumparsita*. La gente se identifica con Mattos Rodríguez, con que es uruguaya y no argentina. Y después, en ese clima, Nocetti tiene que cantar *Naranjo en Flor* y le tiemblan las manos. Porque sabe que la cosa es seria. Que es demasiado popular. Que acá no hay ningún especialista en tango ni en Chaikovski, sino que esto es otra historia. Sabe que la gente adopta un estado de concentración tal que la capacita para juzgarnos como a la Selección. Te sentís ahí, en el Estadio, con un protagonismo que no te permite fallar.

El destino de las filarmónicas latinoamericanas

- ¿Qué diferencia a nuestra filarmónica de las otras del continente?

- Les voy a decir cuál fue siempre mi preocupación. Yo sabía que no teníamos la mejor orquesta sinfónica del continente, ni nada por el estilo. Pero de repente era la más inteligente para saber qué era lo que debía hacer. Ahí empezó la cosa.

Yo dirigí todas las orquestas de América. Y en algunos países vi que había personajes, como en Colombia, por ejemplo, que tenían esta misma preocupación. Allí hablé con Arciniegas, con García Márquez, con Bentancur: todos escritores, que son los que más piensan. Porque los músicos no piensan mucho, tocan y chau. No les gusta pensar. El viejo Arciniegas, por ejemplo, es un personaje que siempre estuvo vinculado a la música. Su bisabuelo, que tocaba el piano, se trajo un organito de España a Cuba. En cierta oportunidad tocó un fragmento del Don Giovanni, la ópera de Mozart. Martí y todos los que estaban escuchando empezaron a cantar, le pusieron letra a esa música de Mozart y de ahí salió el himno de Cuba. El viejo Arciniegas, con lo romántico que es, historiador, loco, revisionista y mete-líos, siempre quedó amarrado a Mozart. A mí me tocó vivir los 200 años de Mozart en Colombia. Estuvimos hablando mucho con Arciniegas en la Embajada de Uruguay, conversaciones en las que también estuvo presente Julio María Sanguinetti. El tema era qué hacer con nuestras orquestas sinfónicas.

Una de las soluciones más fáciles, que es la que practico, es que en todo concierto se toque una obra de autor uruguayo, como si fuera el Impuesto de Primaria. Si no está esa obra, no hay concierto. Si no hacíamos así, el autor uruguayo pasaba a

Federico García Vigil

Nacido en Montevideo, en 1941, el maestro Federico García Vigil ha estado vinculado a la música desde la niñez, cuando comenzó sus estudios de piano en el Conservatorio "Guillermo Kolischer". Al culminar su aprendizaje, estudió armonía, composición y orquestación, hasta que en 1971, decidió que su vida estaría dedicada a la Dirección de Orquesta. Sin duda lo más destacable de sus inicios, fue la estadía en el Conservatorio de Estrasburgo, en Francia, donde su maestro fue, ni más ni menos, Jean Sebastian Bereau. A partir de entonces, y alternando con un ininterrumpido aprendizaje, se le vio dirigiendo orquestas europeas como la de Estrasburgo, la del Conservatorio Nacional de Versalles y casi la totalidad de las orquestas de América Latina.

Su condición de compositor (entre sus composiciones más recordadas está su "Sinfonía Concertante para Bandoneón y Orquesta", 1971) y de director, le han hecho merecedor de varios galardones internacionales. Entre ellos el de Firenze (Italia, 1971), el Primer Premio de Música de Cámara de la R.A.W. (Alemania, 1972) y el Gran Premio de Dirección de Orquesta de Estrasburgo (Francia, 1973).

En los últimos años, García Vigil ha sido Director Titular de la Orquesta Sinfónica de Colombia (1991-93). Actualmente es Director Estable de la Orquesta Filarmónica de Montevideo y Catedrático de Dirección Orquestal de la Universidad de la República.

segundo plano. Porque uno decía: "Mirá qué linda obertura de Wagner, ché, ¿y si dejamos para atrás esta obra de Fernando Condon?". Lo lamento pero tiene que ir la de Condon. Y eso comenzó hace cinco años, cuando la *Filarmónica* se transformó en una especie de salón nacional de la música, de obras de autores uruguayos. Se hicieron obras hasta de las hermanas de Barradas y de Vaz Ferreira, que eran músicas. Fueron hallazgos interesantes. Pusimos a trabajar a una cantidad de investigadores. Y ahí están.

- Volviendo al debate de Colombia, ¿cuál es el papel entonces de una filarmónica?

- Allá se empezó a buscar qué hacer con nuestras orquestas: la fácil era la música nacional de cada país. En Colombia, con mucha inteligencia, toda la plata que se recibió por los 500 años del descubrimiento de América se destinó a la grabación de todos los autores nacionales en disco compacto, tarea que me encomendaron a mí. Grabamos cinco compactos de música nacional, muy bien grabada. Pero ese tampoco era el camino. Porque no se trata de imponer al autor uruguayo en todos nuestros conciertos. No podemos alcanzar en la música lo que se logró en la literatura con la narrativa. Es distinto. Porque en la música hay una crisis creacional del lenguaje, que en la literatura no ocurrió. Inventado o no, en literatura hubo un *boom*... y sin necesidad de escribir como Goethe. En la música, en cambio, ese movimiento no se ha producido. Y es un problema de los compositores, de los creadores y, por supuesto, de los propios músicos que tienen que ponerse a pensar. Lo que dije en broma hoy, ahora va en serio. No se trata de tocar y tocar y tocar. El creador tiene que pensar. Y tiene que ser un tipo inteligente, culto y con una sensibilidad brutal, absolutamente abierta. Acá es otra historia.

- ¿Y qué solución se encontró?

- Ninguna. Hacer congresos, apoyar, grabar.

- ¿Y tu propuesta en ese campo?

- Mi camino es el siguiente: yo no voy a ser un director famoso por especializarme en Beethoven, ni voy a llamar la atención haciendo las mejores versiones de Mahler, si bien accedo a Mahler con bastante identificación. No. Yo creo que el camino es otro: el de ser un director de la música de nuestro continente, el de especializarme en la producción al más alto nivel de la mejor música del continente. Además, para mí, hay otra cosa muy interesante, algo que todavía tengo ahí muy bien guardado... Resulta que en todo el mundo, en los 200 años de Mozart, se tocaron todas sus óperas, todas sus sinfonías, todos sus conciertos. Y no se alcanzó a tocar todo Mozart porque él, con su creación monstruosa, nos ganó a todos. Escribió más de lo que pudimos tocar en todo el mundo. Sin embargo -y esto es lo que quiero destacar-, el Mozart que se hacía en Salzburgo era distinto del que se hacía en Roma y éste del que se hacía en Nueva York o en Bogotá o en Río de Janeiro o en Montevideo. A través de Mozart estábamos expresando nuestras propias identidades, nuestras propias formas de expresar la música. El año de Mozart fue fundamental en ese aspecto. Las orquestas japonesas o chinas tocan a Mozart como por *Internet*: "si los alemanes lo hacen así, lo copiamos igualito, porque ¡qué sabemos nosotros!". Porque ellos son *cracks* para copiar todo, pero aquello sonaba como de material plástico. Y la de Salzburgo, que es de verdad, resultaba aburrida. Y la que hicieron los italianos, es menos perfecta, pero tiene más polenta. Y en la de Nueva York, las trompetas meten y meten, cosa que desagrada a los alemanes. De modo que ahí empieza a haber identidad en lo que se refiere a la interpretación, es decir cuando la interpretación empieza a ser un acto creativo. Cuando eso ocurre me quedo muy conforme.

- Cuando se habla de miles de personas escuchando a la Orquesta Filarmónica de Monte-video, implícitamente se está hablando de un salto cualitativo en la relación de la orquesta con el público... Es decir, hace cinco o seis años, a los conciertos de los lunes sólo iban los aficionados de siempre. Y al parecer eso cambió sustan-cialmente..

- Antes que nada, quisiera decir que lo más importante de esta conversación es que finalmente pudimos hablar de cosas que no son las más triviales de los músicos, como puede ser el endémico tema de las fuentes de trabajo, o los problemas del salario. O si el público se interesa por la música sinfónica, que es justamente uno de los grandes problemas que tienen la mayoría de las orquestas sinfónicas del mundo. Y esto es así porque tienen un mercado de audiencia muy bajo, a no ser que se metan en producciones gigantescas, con figuras como Pavarotti o Carreras, apelando a refinados ribetes populistas. Sin embargo, nosotros ahora podemos hablar de caminos estéticos, de búsquedas de identidad, de temas que son si se quiere el futuro de la investigación y del camino de nuestras orquestas. Porque milagrosamente, en nuestro país la *Orquesta Filarmónica* ha ganado la batalla cultural del público. Eso es lo importante. Estamos con un promedio de 70 a 80 mil espectadores en el año. Alcanzamos la cifra de 80 mil y nuestros conciertos en el Solís están siempre absolutamente llenos. Y esto es una novedad, porque hace aproximadamente cinco o seis años las salas de concierto tenían una platea raleada, sólo con la gente entendida de nuestro medio. Sin embargo, en este momento la gran mayoría de los conciertos de la *Filarmónica* están llenos. Y, lo que más emociona, con mucha gente joven. Esto comenzó a producirse a partir del 92, con una política nueva, entusiasta y muy sensible de parte del gobierno municipal. Y todo esto es importante decirlo porque si esta batalla cultural no hubiera estado bien encaminada, esta entrevista hubiera sido en otros términos. Nos estaríamos limitando a dar ideas para intentar que el público viniera al Solís y no se fuera. Nuestro objetivo, nuestro desafío, es que la música culta sea apreciada, sea popular; que la música culta sea popular, disfrutada por la gente. Y si por ese camino lo vamos logrando... ¿qué otra cosa puede hacer más felices a nuestros músicos?

■

Fotografía Juan Angel Urruzola

UN REPIQUE CARGADO DE FUTURO

Sin distinciones de razas ni credos, todo montevideano que se precie siente un estremecimiento muy particular e intransferible al repicar las maderas y las lonjas.
A pesar de ello, pareciera que el cuestionamiento al candombe persiste.
De tambores, discriminaciones, comparsas y toques, el Lobo Núñez sabe mucho.
Y no se calla nada.

"El candombe es de los negros pero gozan los demás"

La casa del Lobo destila, huele a candombe por todos los poros. No en vano la familia permanece allí como un sonoro testimonio desde el año 1837.

Sus antepasados fabricaban escobas que iban a vender al sitio de Montevideo, y también sus tambores. El Lobo sigue fabricándolos con duelas de pino brasil y tensores en lugar de tachuelas. Pero la música sigue siendo la misma.

"No hay una música más autóctona y representativa de Montevideo que el candombe. Se habla del tango, el cielito y el pericón, pero que yo sepa son músicas de otros lugares. Se dice que el candombe es africano y no es así. Los de Africa eran los negros, pero el toque, el ritmo y toda la cultura del candombe se crearon aquí".

Sentado a la amplia mesa del comedor, el hombre abre el diálogo con entusiasmo y pleno convencimiento de lo que dice. No es de extrañar, en ese ámbito donde la abuela María Magdalena, de 81 años, se asoma para ver quién llegó, y el abuelo Ocampo -"Negro fotógrafo y pintor"- como reza el titular de un diario amarilleado por los años- aún impone respeto y admiración en nietos y bisnietos, desde un retrato que cuelga en la pared.

A diferencia de otras ciudades del continente, que exhiben orgullosas su folklore y su música regional, en Montevideo, ni los lugareños ni los visitantes del extranjero disponen de un lugar donde se pueda disfrutar del candombe.

"Las autoridades de la cultura oficial nunca se han interesado en el tema. No hay un lugar donde presenciar un buen espectáculo de candombe -y subrayo lo de buen espectáculo porque soy consciente de que hay muchas carencias artísticas-. Aquí no hay profesionales porque no se puede vivir del candombe, y tampoco aparecen particulares interesados en apoyarlo. Hay lugares donde se baila la música tropical, cumbia y plena a la uruguaya, pero ahí no hay lugar para el candombe".

Tocando se aprende

"Antes, las cuerdas de tambores tenían menos integrantes, pero todos tocaban más. Actualmente el toque ha cambiado, y un factor que incide mucho en esto son los materiales. Los tensores con lonja van bien, pero con nylon ya es otra cosa".

También la expansión del candombe por los barrios montevideanos ha generado considerables variaciones en los ritmos.

"Históricamente, los puntos más fuertes están aquí, en el Sur y Palermo. Pero esto se fue extendiendo por el Cordón, La Unión, el Buceo, Colón, Capurro, La Cruz -allá por las 'catacumbas'-, Maroñas, Piedras Blancas; en fin, todos los barrios tienen sus tocadores bravos.

Aquí en el Sur se toca más lento, con más cadencia y más frases. Es más dialogado el toque y los pianos tocan distinto. Los ritmos de los otros barrios son similares".

- Una persona que quiera acercarse, aprender todo ese misterio que el candombe encierra como dice la canción, ¿dónde puede hacerlo?

- Mundo Afro es una entidad cultural que ha comenzado a enseñar. La actividad se desarrolla con mucho esfuerzo y dificultades, porque la misma comunidad negra no colabora en la medida de lo deseado. Por el lado de Capurro sé que está enseñando Fernandito Ramírez, y poco más. Pero para aprender hay que tocar. De ahí que hayan surgido tantos toques nuevos en el Cordón, el Buceo, hasta en Punta Carretas.

- Antes señalaba que el toque se había bastardeado mucho. ¿A qué se debe y cuáles son las diferencias?

- Por ejemplo: no se ve tocar piano con madera, o que los repiques vayan repicando y haciendo madera. Yo trato de enseñarle eso a mis hijos y sus amigos. Tanto como para que no se pierda. Pasa que ahora es muy delicado porque hay muchos a los que no les podés hacer una corrección. Son todos maestros, todos *cracks*. Hay tipos que aprenden a tocar pero no saben caminar, que entran en la cuerda y recién ahí se avivan que tienen un problema extra. Por ejemplo cuando se grita 'largo', que es para apretar el paso, uno camina más rápido y por ahí el ritmo sigue siendo lento. Hay que saber disociar las dos cosas, y eso no se aprende en tres días. Por eso hoy se ven muchas cuerdas que tocan todo al mismo tiempo.

El Power: la marca, la música y una artesanía inaccesible para japoneses

Muchos pueden suponer que armar un tambor no debe ser nada del otro mundo. Sin embargo requiere de un conocimiento y una técnica que no se adquiere en la escuela industrial, como bien señala el Lobo.

"Con mis primos -que tenían una comparsita en los primeros años del desfile oficial de Llamadas-, aprendí a reparar los tambores, entachuelar, poner los aros y todo eso. Después empecé con el Cabeza Montrassi, que tenía un taller de carpintería fina aquí en la calle Tacuarí. Ahí aprendí a transformar un tablón en un tambor. Antes era más fácil porque se trabajaba con barricas de roble, y las duelas (cada una de las tablitas curvas que forman el casco) estaban hechas".

Cada tambor lleva entre 25 y 30 duelas, dependiendo que sea un piano (el más grande y de sonido grave), un repique (el intermedio) o un chico (finito y agudo). La santa trinidad del candombe. Los precios de estos instrumentos van desde U$S 120 el chico a U$S 140 el piano. Desde hace un tiempo, en algunas casas de música se venden auténticos tamboriles Made in Uruguay, esos que nunca podrán ser producidos en Taiwan.

"Mis tambores los firmo 'El Power' en homenaje al cuadro de aquí del barrio, que ya no existe más. Se venden bien. Vienen muchos extranjeros y uruguayos que viven en el exterior. Por otra parte, actualmente la juventud está más interesada por los tambores".

El taller ocupa uno de los cuartos, justo al lado de la cocina y frente al segundo patio interno de la casa, ubicada en la médula del barrio Sur. El barrio que vio nacer a grandes tamborileros como Wellington Silva, un señor que actualmente anda por los 70 y pico, y que fue maestro de más de una generación.

El Lobo también supo deleitarse con la antigua cuerda de Palermo que acompañó al prócer de los compositores candomberos, don Pedro Ferreyra. Por allí también pasaron los Jiménez, Juan Pereba, Perico Gularte -un repique excelente-, los hermanos Silva, o los Martirena.

La lista de nombres es muy rica. Hay tamborileros bravos por todas partes, y siguen brotando en las calles de Montevideo, aunque no todos la tengan muy clara. Quizás por ser cosa de negro.

De cómo el racismo acecha en cualquier pantalla

"La comunidad negra, en cifras, ocupa el tercer lugar en el país -dice el Lobo con vehemencia-. En antigüedad es la más antigua. Ha dado el único folklore autóctono, no compartido. Porque, que yo sepa, nunca un argentino, un brasilero o un gallego nos vino a discutir la pertenencia del candombe. El negro viene aportando su sangre y su trabajo, desde antes de la independencia, a pesar de Juan Manuel Blanes, quien, según tengo entendido, siempre tuvo un espíritu discriminatorio en sus pinturas. Y eso que las tropas de aquella época estaban integradas por mulatos, zambos y negros. Es decir, negros negros y negros mezclados con indios o con blancos.

Como compensación, hoy -desde hace mucho-, la comunidad negra es la más sumergida, empobrecida y marginada en relación a las otras colectividades.

Tal vez por eso es que damos nuestra batalla a través del arte, valiéndonos de nuestra música y defendiendo nuestras tradiciones. En festivales internacionales en los que hemos participado junto a figuras como Gilberto Gil, los Vam Vam, Los Muñequitos de Matanza y un montón de capos ¿qué íbamos a presentar? ¿Salsa, tango, jazz, guaracha, merengue? ¿Cuál es el día más importante del carnaval, el Desfile oficial o las Llamadas? Creo que la gente se aprovecha y disfruta de esto, pero después nos rechaza, no nos quiere ver en un video de la ciudad de Montevideo. Yo me pregunto: si el tema es un candombe, ¿qué querían ver? ¿pelirrojos? Capaz que hubiesen

preferido una polca para que no apareciéramos los negros.

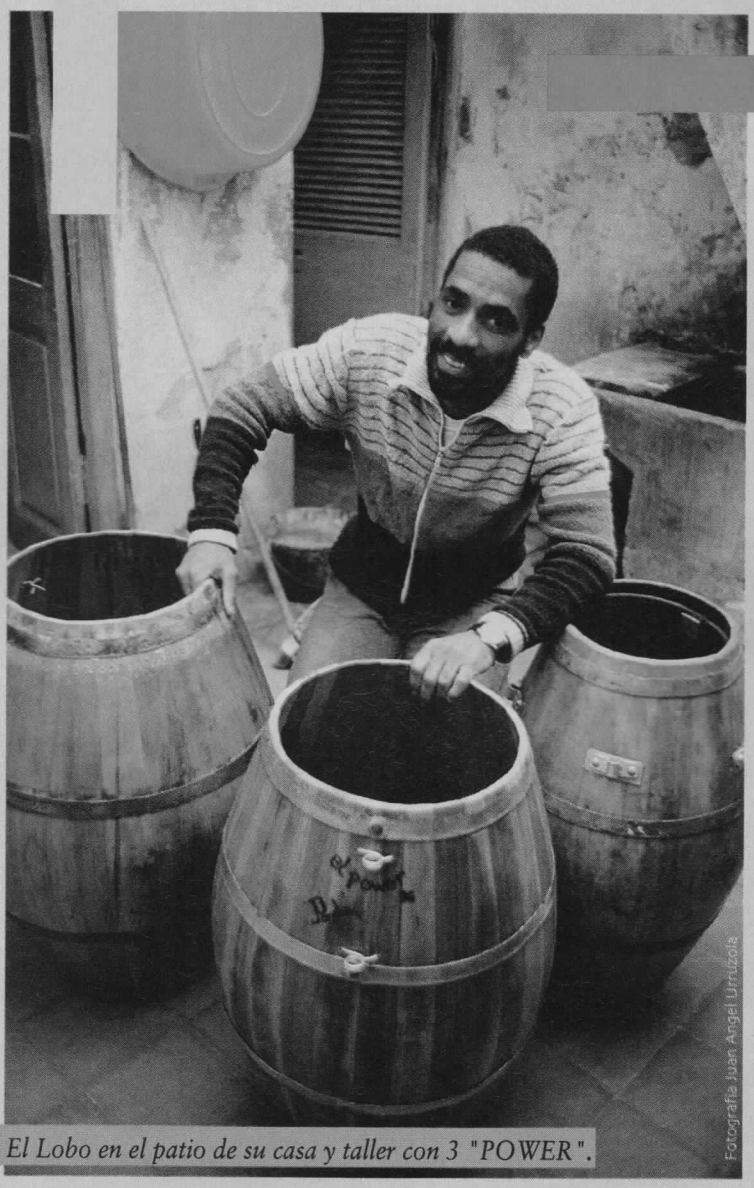
En otras partes se avivan e invierten en los negros. Los monstruos de la NBA, los atletas de las olimpíadas, los boxeadores, el jazz, la música soul, el blues. No son giles. Son racistas igual, por lo que ya sabemos. En las series de TV, cuando aparece un delincuente es negro o latino; y resulta que en la realidad el terrorista más buscado es blanco; los que mataron a Kennedy eran blancos; los asesinos seriales son blancos, y los del atentado en Oklahoma eran blancos y neonazis. Pero la que venden para afuera es la de Harlem. Ahora, cuando un negro es campeón, entonces ahí se llenan la boca y cantan el himno con la mano en el corazón.

Lo mismo sucede en Brasil. Una vez me pasó que en el club Portuguesa de Bahía, no me dejaron entrar por ser negro. Y en Río lo mismo. Y aquí, en el club Cerro Largo y en el Social de Tacuarembó, la misma canción. Se matan discutiendo que Gardel era de Tacuarembó, pero seguro que si hubiese sido negro, chau Gardel, que se lo queden los porteños.

Esa supuesta clase alta debería ser más elevada de cabeza, de sensibilidad. Cuando me hablan de ghettos, de que somos prejuiciosos, les recuerdo que en este país hay racismo por más que esté tapadito. Nosotros, si un blanco se acerca con respeto por nuestra cultura y está dispuesto a integrarse, a aprender, a ser dirigido y corregido, lo aceptamos sin problemas. Tengo un montón de amigos que no me dejan mentir. Pero cuando salimos a tocar y vienen los paracaidistas que parecen estar escondidos atrás de los árboles, y de pronto mirás para atrás y te encontrás con cada caripelas que nunca viste, y encima tocan mal, ahí nos calentamos con razón. Si yo me compro un violín, me meto en la Filarmónica y empiezo a pegar unos arcazos, te aseguro que el propio Federico (García Vigil) se va a encargar de hacerme echar rapidito. Es una cuestión de respeto.

Por otra parte yo me pregunto: ¿Por qué no hay un actor negro en la Comedia Nacional? ¿Por qué no se crea un ballet de candombe para salir por el mundo?

Te digo: mientras haya un judío que se case con una cristiana, un negro con una blanca o un turco con una japonesa, habrá mezcla. Porque somos un pueblo de mezclas. Esto es así por más pavadas que se digan, y se rasquen por donde se rasquen los supuestos 'pura sangre".



El Lobo en el patio de su casa y taller con 3 "POWER".

Fotografía Juan Angel Urruzola

Un pálpito candombero hacia el mundo

A través de las oportunidades que he tenido de viajar tocando por distintas partes del mundo, con mi grupo La Calenda -hacemos un espectáculo con todas las tradiciones del candombe, desde el escobillero a la mama vieja, y explicando los ritmos y toques de cada tambor-, y otros músicos, me ha nacido el pálpito de que el candombe puede ser una de las próximas propuestas rítmicas en el mundo, como lo han sido la salsa, el reggae, el samba o el merengue.

El gran Rubén Rada ha hecho muchísimo en este sentido, al igual que Jaime (Roos) o los hermanos Fattorusso. Nosotros, con el grupo Repique lo venimos haciendo también. Claro que falta, pero si un día un artista como Paul Simon, Peter Gabriel o David Byrne, que rescataron ritmos caribeños, brasileros y africanos, incluye el candombe en su repertorio, creo que se puede producir el boom. No tengo la menor duda de que va a ser un suceso internacional.

Dentro de mis humildes posibilidades he creado un grupo, La Calenda, y defiendo las tradiciones con gran respeto y una alta aspiración artística. Ya hemos sido la revelación en un festival que se celebró nada menos que en el Memorial de San Pablo, donde había grupos de todos lados. Como profesional toco con los mejores músicos que hacen candombe en nuestro país; tenemos el grupo Repique con Rolando Fleitas y Alberto Magnone.

Por lo pronto, cada vez que salimos, nos encontramos con una gran recepción del público, y los músicos se muestran más que interesados por ver cómo es el negocio ese del candombe. Claro que para eso habrá que empezar por aceptarlo, defenderlo, apoyarlo y difundirlo mucho más".

Santiago Guillenea

Fotografía Carlos Contrera

Un pensamiento triste *que se baila*

"Guitarrero viejo, astroso y borracho/ musiquero alterno de almacén y bar...", cantaba con emocionado respeto Alfredo Zitarrosa, homenajeando a su modo a ese tipo de músico que no tiene otro escenario que las calles y las plazas, los bares y los portones de los cementerios, las escalinatas de las iglesias y los bolichones nocturnos.

Los músicos callejeros han ejercido siempre una extraña fascinación no sólo en los transeúntes sensibles, sino también en los demás artistas. Eduardo Fabini los consideraba la síntesis suprema de la libertad de elegir. En Italia, Toscanini solía reclutar músicos callejeros en las plazas. Fellini los invitaba a almorzar y les averiguaba la vida. Jorge Luis Borges aseguraba que ninguna ciudad del continente tenía tantos musicantes en las calles como Montevideo y decía que el destino de ellos no era otro que el de sustituir a los pájaros.

Lo cierto es que desde la década de los setenta del siglo pasado, las oleadas de inmigrantes que dieron principio a un Montevideo cosmopolita y de tumulto, trajeron consigo a numerosos instrumentistas solitarios y aun a dúos y tríos que permanecieron unidos durante décadas, sin otra pretensión artística que la de menguar el extrañamiento de la empobrecida Europa con la música que guardaban en la memoria. Violinistas, arpistas, mandolineros, guitarreros, pianistas, bandoneonistas y organilleros con loro, integraron la vanguardia de una estirpe que pronto formaría parte obligada de la geografía montevideana.

Se sabe que ya para 1875 se habían instalado, en los alrededores de la zona portuaria, nada menos que 36 bodegones, alternando en pocas manzanas con pequeños hoteles, conventillos y campamentos de talleres improvisados. En ese mundo de estibadores, cuarteadores, prostitutas, albañiles, matones de suburbio, tinterillos y soldadesca de regimiento, los musicantes pasaban el platillo por las monedas de cobre para la sobrevivencia. En su mayoría italianos de Nápoles, pero también sevillanos, marselleses y hasta húngaros, los músicos deambulaban por turnos en cafetines como La mala noche y El café de la Nina, de la calle Santa Teresa, próximo al Templo de los Ingleses, o en La casa de la Vieja Rita, donde los músicos debían competir con un piano de manubrio. O los bodegones La estrella partida, La Perla y el Puerto Rico, todos en la calle Zabala. O el según se dice primer bodegón gay, el de Pepe el Jerezano, en la calle Pérez Castellanos, donde un patio entoldado y lleno de humo y hombres, daba cobijo a bailongos con orquesta de tres músicos. O el Miss Ada, de la calle Colón, cuya propietaria, una inglesita de Bristol, tomaba examen de admisión a los músicos, ya que además de bolichera era profesora de flauta.

En cada uno de estos sitios, la mayoría de los músicos que durante el día pasaban el platillo en la plaza del Mercado, por la noche formaban tríos, orquestitas rejuntadas que sabían tener guitarra, violín y flauta, pero que también se las arreglaban con mandolín, con arpa y hasta con armónica.

Los repertorios de los recién llegados se integraban con las ineludibles versiones de los valses de Strauss, las mazurkas de Chopin o los pasajes más enfurecidos de las óperas de Verdi, interpretaciones que se alternaban con las de otros musicantes, como las milongas negreras de los guitarreros bajados del norte o las habaneras destiladas por los andaluces y traídas por los marineros.

Sin embargo, en aquel mundo orillero, mayoritariamente de hombres solos e introvertidos, donde los recién llegados convivían cada vez menos con la esperanza y cada vez más con la frustración, con la nostalgia de la patria lejana, el resentimiento de los nativos contra la invasión y la inseguridad frente a un Montevideo que se transformaba vertiginosamente, un instrumento novedoso comenzó a abrirse paso entre los otros y pareció interpretar como ninguno el complejo bajón de los rincones: el bandoneón. Este instrumento germánico, dramático y profundo, irá más allá del sentimentalismo fácil y pintoresco del acordeón y se convertirá en el protagonista de la primera música, de los primeros bailongos híbridos de gente híbrida: el tango. Mixtura de habanera, restos de la milonga prohibida de los negros y luego de música italiana, el tango será la suma de la memoria, los musicantes solitarios y trashumantes, el honor de los hombres, el amor prohibido y la esperanza trunca. Como un misterio natural e involuntario, nacerá en las inmediaciones orilleras del puerto (¿antes o extrañamente al mismo tiempo que en Buenos Aires?), se bailará en los ranchos de Goes y seguirá creciendo, indefinido e indefinible, convirtiéndose más que en una música, en un estado de ánimo del Plata.

Se cuenta que, observando desde el mostrador la forma en que una pareja del "bajo" de la Boca arrastraba su bailado abrazo al son de tres músicos rejuntados, Enrique Santos Discépolo definió "aquello", al tango, como "un pensamiento triste que se baila".

■Mario Delgado Aparaín